


JOSÉ ANTONIO MUCIÑO RUIZ

# Quevedo y sor Juana: un encuentro poético festivo

## LA FAMA DE QUEVEDO

n 1648, a tres años de la muerte de Francisco de Quevedo, se publicó en Madrid la edición de su poesía con el título *El Parnaso español, monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas*, al cuidado de José González de Salas. El volumen no contenía toda la poesía de Quevedo, por lo que a la muerte de González de Salas, en 1651, el sobrino del poeta, Pedro Aldrete, las completó con otro volumen que tituló *Las tres musas últimas castellanas*, publicado en 1670.

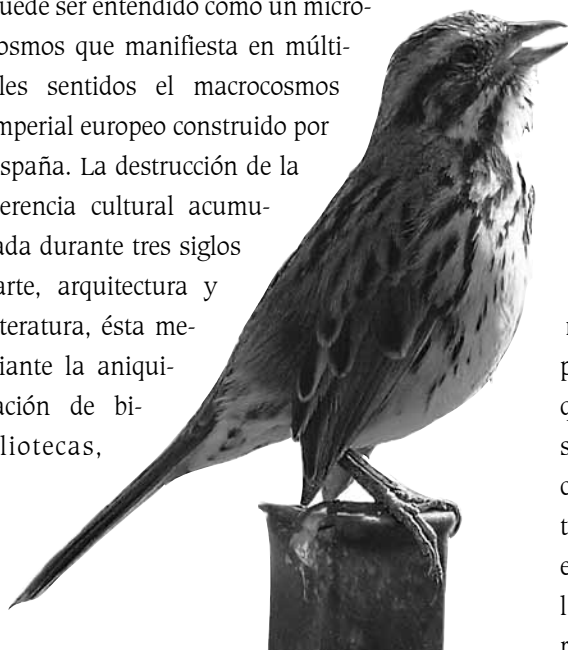
Estas obras, sin rigor crítico, tuvieron una pronta fama y llegaron hasta muy avanzado el siglo XX, fueron seguidas por las muchas ediciones que se hicieron de la poesía de quien ostentara el título de Señor de la Torre de Juan Abad. Pero conviene advertir que la poesía de Quevedo no alcanzó la fama por haber sido reproducida mediante la imprenta, por el contrario, fue impresa porque ya era muy conocida y gozaba de una fama muy bien cimentada. Fenómeno muy característico de los siglos áureos españoles, donde la obra artístico-literaria, sustentada en la escritura, tenía básicamente una difusión oral. La fama que alcanzaba el poeta era la causa de que se buscara imprimir sus textos para aprovechar tanto el éxito como la popularidad de su obra, además del papel destacado que el escritor tenía dentro de la sociedad. En el caso de Quevedo, esta fama provenía no sólo por ser un hombre

LA COLMENA 73, enero-marzo 2012

de letras, sino un hombre vinculado a la política imperial y a la vida cortesana. Góngora y Lope de Vega, en este sentido, serían casos similares, aunque ellos no tuvieron nunca relación alguna con las decisiones políticas.

Las posesiones ultramarinas del Imperio español, organizadas en virreinos, a pesar de la gran distancia que las separaba del centro del poder en la península ibérica, Madrid, estaban atentas no sólo a los acontecimientos políticos, económicos y sociales, sino también a los culturales, ya que en buena medida dependían de ellos, aunque con ciertas restricciones. Por ejemplo, la dependencia cultural, en el caso de la recepción de obras literarias artísticas o científicas (incluso religiosas), estaba controlada por la Inquisición. Sin embargo, había casos muy notorios en que este control era superado por la vigorosa realidad, como sucedió con el control de la difusión de la novela en Nueva España y en los otros virreinos americanos; un buen número de libros sobre éstas y otras materias circularon en las sociedades virreinales, ya sea de manera abierta o clandestina.

Este hecho ha dificultado el estudio de las letras novohispanas, pues el mundo virreinal puede ser entendido como un microcosmos que manifiesta en múltiples sentidos el macrocosmos imperial europeo construido por España. La destrucción de la herencia cultural acumulada durante tres siglos (arte, arquitectura y literatura, ésta mediante la aniquilación de bibliotecas,



*Cantor melodía.* Foto: Edgardo Soriano-Vargas.

la desaparición de libros, etc.), por la modernidad iniciada en Hispanoamérica en el siglo XIX, ha propiciado que carezcamos de un inventario completo de la herencia textual que sobrevivió a toda esta violencia. Todavía no se puede contestar cuáles y cuántas ediciones de los poetas ilustres de España de los siglos XVI y XVII llegaron al virreinato de la Nueva España, y tal vez nunca lo sepamos, aunque tengamos constancia de algunos de ellos, como puede ser el caso de la poesía de Quevedo, pues aún podemos encontrar ejemplares de este autor que han sobrevivido en diversos acervos, como el de la Biblioteca Palafoxiana, en la ciudad de Puebla, México.

Otra prueba de este hecho (la dependencia de los virreinos al Imperio español) es la manera en que la Nueva España seguía el modelo peninsular de culminar la senda de la fama de un poeta con la edición de su obra; sería el caso de sor Juana Inés de la Cruz, que coincidentemente nació en 1648, el año de la publicación de *El Parnaso español* de Quevedo.

#### INFLUENCIAS PENINSULARES EN SOR JUANA

La biografía de sor Juana, que da cabida al mito, la leyenda, la hagiografía, la realidad sociohistórica y sobre la que ha corrido mucha tinta, presenta un aspecto poco estudiado de su vida: la manera en que modeló su imagen de poeta (poetisa, pero que por múltiples causas se prefiere la forma masculina), siguiendo las figuras de los grandes poetas áureos españoles: Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Calderón.

La vida tanto del hombre como de la mujer en el siglo XVII, denominado barroco, sobre todo en el estamento aristocrático, implicaba diversos comportamientos, en los que no se excluía lo sagrado de lo profano, sino que se complementaban; el sujeto tenía que aprender diferentes papeles donde con frecuencia se conjuntaban “mundo, demonio y carne”, con una cercanía del cielo y ello hacía difícil establecer la frontera entre ambos lados. En este sentido, el poeta era el encargado de elaborar un discurso poético en el cual las relaciones entre lo sagrado y lo profano eran una realidad cotidiana: Lope de Vega vivió relacionando

una vida sagrada, como sacerdote, con una realidad humana, como hombre, amando siempre a una mujer terrenal; Quevedo se preocupaba por una vida terrenal incrustada en el ámbito de lo político, pero con obsesiones metafísicas; Calderón escribía trasladando lo sagrado a la vida que se presenta en el gran teatro del mundo.

Aunque se necesitaría una argumentación más dilatada para establecer de qué manera sor Juana asumió su imagen de poeta siguiendo los modelos de los grandes poetas áureos, es evidente que se complacía en la manera en que sus contemporáneos la veían como poeta, comparándola con la imagen de los grandes autores de la tradición que se remontaban a la Antigüedad, el epíteto de Décima Musa, con el que se le llegó a conocer, la satisfacía, no porque halagara su vanidad, pues siendo monja, la rechazó como cosa del mundo, sino porque expresaba de manera adecuada la imagen que como poeta tenía de sí misma.

Cuando en Madrid se publicó, en 1689, la *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México...*, al igual que en el caso de Quevedo, el libro no la inicia en la fama, sino que confirma la que obtuvo desde su infancia en México como un monstruo, como un prodigio, en la medida que muestra un gran talento para asumir la actividad poética con el rigor que aquélla exige y que en esa época causaba gran admiración, pero que, desde nuestra visión romántica, le hemos restado importancia, pese a que en los siglos XVI y XVII todas esas cualidades eran fundamentales para emprender el quehacer poético.

Los papeles que un hombre y una mujer tenían que llevar a cabo en el siglo XVII estaban bien diferenciados, pero no eran excluyentes, como lo serán en la modernidad, cuando se establece que el papel principal en lo social excluye aquellos otros que pueden contradecir la imagen más importante. Por ejemplo, el poeta dedicado a la poesía no puede ser un obrero y, de serlo, tiene que establecer una distancia entre ambas ocupaciones, e incluso borrar aquellas que empañen el oficio de poeta; caso muy distinto en el siglo XVII, cuando ser

poeta formaba parte de otras funciones sociales y no tenía un carácter excluyente: no hay contradicción entre ser religioso y poeta, como es el caso de San Juan de la Cruz o Lope de Vega o Calderón; como tampoco lo hay entre ser cortesano y poeta, allí están los ejemplos de Quevedo o el Conde de Villamediana, o ser teólogo y poeta, como fray Luis de León.

Los poetas en el barroco tienen la libertad de tratar en sus textos poéticos una multiplicidad de temas, sin que su condición social se los impida y, salvo excepciones, cuando tocaban un dogma, ellos mismos se restringían antes que la Inquisición censurara sus escritos.

En este sentido, sor Juana Inés de la Cruz, como poeta y religiosa, llevaba a cabo unas actividades que no eran excluyentes, sino que se complementaban (si tuvo problemas con la Inquisición, más bien fue por haber escrito sobre teología que por escribir poesía). El variado registro de la poesía de sor Juana pone en evidencia un campo de intereses personales y sociales (tanto poéticos como ideológicos), que la convierten en una referencia obligada no sólo para conocer una de las figuras histórico literarias más relevantes de la poesía española, sino el papel que la poesía desempeña dentro de una sociedad como la del Barroco y la imagen que se tiene del poeta en dichos siglos.

En sor Juana Inés de la Cruz hay dos grandes imágenes de poetas áureos a los cuales ella trata de asimilarse en dos sentidos: el social y el poético-ideológico.



*Cantor melodía.* Foto: Edgardo Soriano-Vargas.

El primero, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), poeta que vincula lo religioso con lo social —tal como lo hará sor Juana Inés de la Cruz, quien conjunta su relación con la corte virreinal, y su vida religiosa como monja jerónima—. En lo poético, Góngora aparece como un erudito en los más variados temas: ciencia, mitología, religión, teología, historia, lenguas, es decir, el culteranismo, pero sin esa carga despectiva que el neoclasicismo le dio y buena parte de la crítica decimonónica amplió; culteranismo que sólo fue reivindicado por la Generación del 27 a partir de la tercera década del siglo XX. A sor Juana la complacía la imagen del poeta erudito, culterano, que cuadraba muy bien con sus ambiciones intelectuales, prueba de ello es su *Sueño*, “papelillo” que sigue ocupando a la crítica con exégesis y propuestas hermenéuticas incontables; en cuanto al rigor poético culterano, sor Juana encontraba en él un cauce natural a su ingenio poético, y lo asumía no sólo como una dificultad que se toma con agrado cual reto, sino también como un divertimento lingüístico que ponía a prueba su talento y erudición, y que por diversas causas, al igual que Góngora, no pudo hacer más extensivo a otras composiciones semejantes al *Sueño* (tal vez también desarrolladas en el poema perdido de *El Caracol*, cuyo tema fue la música, según declaración de la misma sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691).

El otro gran modelo de poeta, tanto en la imagen como en lo poético, fue don Francisco de Quevedo (1580-1645). Es probable que así como Góngora fue conocido por sor Juana desde joven, ella haya leído a Quevedo desde entonces, incluso tanto en la corte como en ejemplares de poesía de ambos poetas conservados en la biblioteca de su celda en el convento de San Jerónimo, documentos que desgraciadamente se perdieron en el siglo XIX.

Sólo quedaron escasas noticias de los escritos que conformaban esa biblioteca; aun si se toman como referencia los retratos de la monja jerónima (de Miranda, Cabrera y Herrera) que tienden a acentuar su imagen como religiosa y como personaje importante, más que como poeta.

Sor Juana Inés de la Cruz tomó la imagen personal de Quevedo como poeta y como cortesano que entendía esa parte del “gran teatro del mundo” y era capaz no sólo de ver lo fingido de la representación, sino también lo que había detrás de ella, lo que habría tras bambalinas, o como diría Quevedo: “el mundo por de dentro”. No en balde sor Juana había residido en la corte virreinal que, guardando las distancias, estaba fabricada a “imagen y semejanza” de la corte madrileña, asiento del Rey; experiencia que la poetisa supo utilizar para trasladarla a su quehacer poético en su lírica personal.

En cuanto al rigor poético que mostraba Quevedo en su obra, sor Juana mostró gran interés en el ingenio verbal y conceptista de don Francisco, que cuadraba bastante bien con el ingenio propio, el cual mostró desde muy temprana edad, y encontró en la poesía conceptista el medio de ponerlo de manifiesto (Lope de Vega y Calderón de la Barca también ofrecían con su poesía un modelo verbal que complacía a sor Juana).

El poeta conceptista no sólo juega con las palabras y las ideas que éstas expresan, sino que propone caminos nuevos en la realidad, pues un juego conceptista no consiste solamente en jugar con las palabras, sino que propone una nueva forma de ver la realidad; por lo tanto, el conceptismo es una propuesta ideológica compleja, que amplía nuestro conocimiento del mundo. Si sor Juana se complacía como poeta en seguir con su *Sueño* el culteranismo erudito propuesto por Góngora, otro tanto hacía cuando imitaba a Quevedo en su poesía festiva y burlesca.

## DOS MATRACAS

El tema de las relaciones entre la poesía de sor Juana y la de Quevedo es un capítulo de la historia y la crítica literarias que todavía está por hacerse y del que aquí

sólo apuntamos algunas ideas que quedarán enmarcadas por un estudio mayor sobre la presencia de la poesía de Quevedo en el ámbito novohispano, trabajo que también está aún por hacerse. En este sentido, dada la brevedad de este artículo, tomaremos un soneto de sor Juana y el posible modelo (un soneto de Quevedo) que la poetisa ha seguido, para señalar algunos puntos del ingenio conceptista verbal que ésta retoma y su propuesta ideológica que se inserta en el mundo cortesano muy parecido al peninsular y que Sor Juana conoce, pero ya teñido de un criollismo que muestra el papel de la poesía en un orbe social que empieza a cobrar conciencia de su identidad.

Uno de los sonetos más conocidos de Francisco de Quevedo (1981), no sólo por su carácter escatológico, sino por su agudeza verbal es el siguiente:

PRONUNCIA CON SUS NOMBRES LOS TRASTOS

Y MISERIAS DE LA VIDA

La vida empieza en lágrimas y caca,  
luego viene la *mu*, con *mama* y *coco*,  
síguense las viruelas, baba y moco,  
y luego llega el trompo y la matraca.  
En creciendo, la amiga y la sonsaca:  
con ella embiste el apetito loco;  
en subiendo a mancebo, todo es poco,  
y después la intención peca en bellaca.  
Llega a ser hombre, y todo lo trabuca;  
soltero sigue toda parendeca;  
casado se convierte en mala cuca.  
Viejo encanece, arrúgase y se seca;  
llega la muerte, y todo lo bazuca,  
y lo que deja paga, y lo que peca (p. 561).

En este soneto, Quevedo nos ofrece una imagen de la miseria humana, que desde sus comienzos es dolor y materia que se descompone (“lágrimas y caca”), para seguir una infancia donde el sueño (“mu”) se mezcla con la seguridad y el miedo (“mama y coco”), a la cual prosigue la enfermedad (“viruelas”) y secreciones que marcan nuestro destino (“baba y moco”); también los juegos dentro del tiempo sagrado y profano (“trompo y la matraca” —esta última usada en Semana Santa—). En la juventud (“En creciendo”) aparece la mujer y sus requerimientos (“la amiga y la sonsaca” y con ello la

lujuria (“con ella embiste el apetito loco”) y ya joven todo lo que hace se vuelve maldad (“en subiendo a mancebo, todo es poco / y después la intención peca en bellaca”). Con el correr del tiempo, llega la madurez y todo cambia; el soltero sigue a las prostitutas y el casado se vuelve cornudo (“llega a ser hombre, y todo lo trabuca; / soltero sigue toda perendeca; / casado se convierte en mala cuca”). Al llegar la finitud, la vejez, el hombre se acaba; viene la muerte que lo termina y le hace pagar con su vida lo que deja y lo que pecó (“Viejo encanece, arrúgase y se seca; / llega la muerte, y todo lo bazuca, / y lo que deja paga, y lo que peca”).

En este soneto, Quevedo trata un tema muy difundido dentro de la poesía del Barroco: la brevedad de la vida humana y la miseria de ésta; aunque desde una óptica que mezcla el tópico de la *vanitas* (la brevedad de la vida y la muerte siempre presente) con una visión satírico-burlesca, que dota al tema de un humor muy del gusto del Barroco; pero que aquí le interesa resaltar, no tanto la propuesta conceptual ideológica, de algunas surgidas en el Concilio de Trento, sino la conceptual verbal, que se vertebra lingüísticamente en el soneto, pues éste se presenta como un juego de ingenio verbal en función de las palabras puestas al final de cada verso que implican la rima; éstas son de “consonantes forzadas”, que exigen del poeta un gran ingenio para encontrar los sonidos coincidentes con las palabras ‘caca’, ‘coco’, ‘moco’, ‘matraca’, ‘sonsaca’, ‘loco’, ‘poco’, ‘bellaca’, ‘trabuca’, ‘perendeca’, ‘cuca’, ‘seca’, ‘bazuca’ y ‘peca’, lo cual implica el hallazgo de un sintagma léxico muy complejo, que además se inserte en rima, dentro de un campo semántico inusual en el estilo medio, que pone en juego los códigos culturales del mundo barroco (véase Arellano, 1998).

Desde esta perspectiva, la poesía de

Quevedo como juego verbal tiene un carácter paradigmático que llama la atención de sor Juana, y la lleva a imitar este tipo de lenguaje en cinco sonetos burlescos escritos entre 1665 y 1667, donde el aspecto escatológico está al servicio de la habilidad verbal conceptual que quiere mostrar la poeta, quien está vinculada a la corte virreinal y que también está obligada al decoro de religiosa, sin que por ello deje de tener una relación con el mundo cortesano. Para advertir esta relación entre la poesía de sor Juana y la de Quevedo, tomemos uno de los cinco sonetos con pie forzado que produce la monja jerónima, siguiendo al poeta español:

Inés, cuando te riñen por bellaca,  
para disculpas no te falta achaque  
porque dices que traque y que barraque;  
con que sabes muy bien tapar la caca.  
Si coges la parola, no hay urraca  
que así la gorja de mal año saque;  
y con tronidos, más que un triquitraque,  
a todo el mundo aturdes cual matraca.  
Este bullicio todo lo trabuca  
este embeleso todo lo embeleca;  
mas aunque eres, Inés, tan mala cuca,  
sabe mi amor muy bien lo que se peca;  
y así con tu afición no se embabuca,  
aunque eres zancarrón y yo de Meca  
(Cruz, 1997: 284-287).

Se puede situar este soneto satírico-burlesco dentro de la tradición del lenguaje de germanía (del hampa), del cual parte de la poesía quevediana representa una excelente muestra con sus romances y sus jácaras, que no sólo hacen ver uno de los aspectos más relevantes de la sociedad del Barroco, la vida o mundo de los rufianes y las izas que generó una parte muy importante de la literatura de los siglos áureos, empezado por la novela picaresca, presentado en el teatro y visto en la poesía a través de su lenguaje colorido y críptico.

Aunque el mundo del hampa del orbe novohispano no alcanzó las alturas del peninsular, es indudable que en la Nueva España se dio una picaresca cuyos ecos resuenan en novelas tardías como *El Periquillo Sarniento* (obra que puede entenderse como un puente entre el mundo virreinal y el México independiente), en la cual se percibe la visión que de la germanía tiene el personaje de la novela, construido a la sombra de uno de los personajes fundadores de la visión picaresca, el Lazarillo de Tormes.

En este sentido, los textos poéticos peninsulares que trataban sobre el mundo del hampa y que circulaban en la capital del virreinato encontraban eco en el mundo social del nuevo continente y, guardando las distancias, servían de parámetro para entender un sector social que florecía dentro de la periferia del Imperio, a pesar del estricto control que se tenía sobre él, o precisamente por ese hecho.

Tampoco podemos pasar por alto que el mundo de la germanía era entendido como parte del orden social de un estamento que consideraba que su estructura estaba dada por la Providencia, como parte del plan divino; correspondía a un sector de la población que vivía en la pobreza y, al igual que otros sectores, enfrentaba el uso de su libre albedrío para, desde su posición dentro de la sociedad, salvarse o condenarse. Mentalidad que nos cuesta trabajo entender en una sociedad secularizada como la nuestra, donde el pensamiento racional ha sustituido la visión de un mundo gobernado por la divinidad.

El soneto de sor Juana es el eco de la presencia de la germanía tanto en la península como en la Nueva España; pero además, en su habla, ostenta un factor verbal presente en los niveles comunicativos de la sociedad, que llega a ser un elemento básico en la actividad poética del Barroco.

El texto, ceñido a una construcción poética de gran rigor (el soneto), se presenta como el discurso de un rufián, miembro del hampa, que desde una tradición poética amorosa petrarquista le declara su amor a una mujer que forma parte de ese mundo, “bellaca”; pero conforme a una tradición carnavalesca —del mundo al revés— se adapta al mundo de esos amantes truhanescos, que se expresan con el lenguaje de su visión



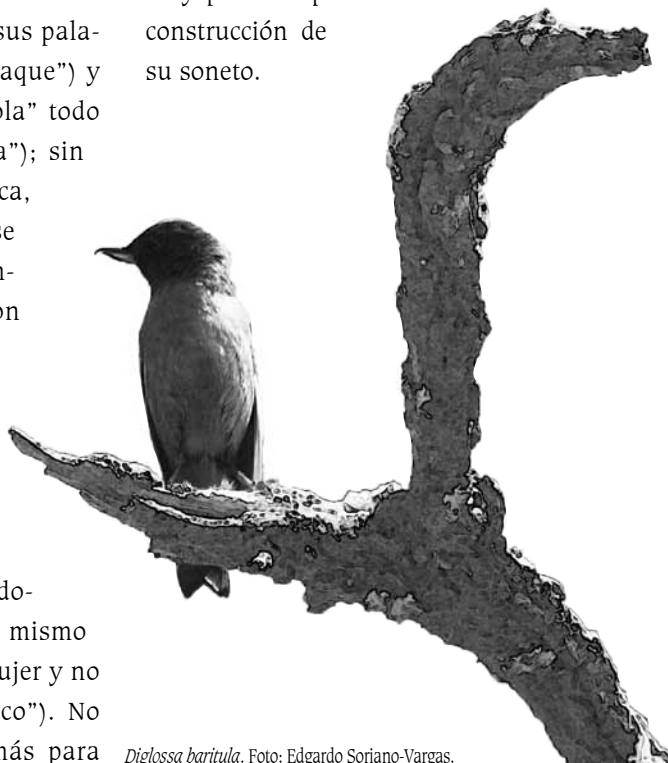
del mundo y nos presentan la visión popular de los méritos de la dama y las palabras de su amador, los cuales trastocan la postura neoplatónica desarrollada por la poesía del siglo XVI (verbigracia, la de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega), por una paródica, con intención burlesca, llevada hasta los límites de lo grotesco, convirtiéndose en una sátira de la visión amorosa de tradición trovadoresca, tan del gusto del mundo barroco, en el que podían tocarse los aspectos más bajos del ámbito terreno con los del campo celeste.

### ENTRE LA MECA Y AMECAMECA

El pie forzado del que parte sor Juana Inés de la Cruz se adapta a las intenciones del texto, toda vez que al tomar el habla de germanía también se trastoca una tradición poética humanista que tenía amplia circulación en el mundo virreinal. Sor Juana, como productora del texto (confeccionadora del soneto), asume la identidad de un rufián que expresa su amor a “Inés [i!] la bellaca”, que ante cualquier reclamo de lo que hace, genera un discurso que tapa toda la inmundicia que expresa: “Con que sabes tapar muy bien la caca”. Inés, la bellaca, habla más que una urraca y sus palabras suenan más que unos cohetes (“triquitrac”) y aturde, ensordece (“cual matraca”). Su “parola” todo lo cambia, lo finge (“lo trabuca, lo embeleca”); sin embargo, a pesar de ser tan mala como urraca, ave (“cuca”), el rufián sabe muy bien de qué se trata y de quién se trata. No se confunde (“embabuca”), proponiendo un remate al soneto con doble interpretación, muy acorde con el juego de burla al tema del amor cortésano, trasladado al amor entre gente del hampa; “aunque eres zancarrón y yo de Meca”. Juego verbal que se introduce en la semántica de la poesía satírico-burlesca de los siglos de oro (como cuando los moros adoraban las reliquias de Mahoma en La Meca, y al mismo tiempo haciendo alusión a lo delgado de la mujer y no por ello, dejar de quererla, “piropo rufianesco”). No obstante, sor Juana propone un elemento más para

la lectura del soneto: jugar con la palabra ‘Meca’, que si nos atenemos a la nota que hace Alfonso Méndez Plancarte (véase Cruz, 1997: 527), tal palabra también juega con la acepción de Amecameca, lugar de nacimiento de sor Juana. No sabemos con certeza si esta interpretación fue considerada en su época, aunque es probable que así haya sido, en un juego poético que permitía a la poeta jugar con la identidad del rufián y la suya como productora del texto.

Es evidente que los poetas, cuando presentan a sus personajes, toman esa identidad; aunque no podemos concluir de modo tajante que sor Juana se equiparó socialmente a los grandes poetas del Barroco español, sí podemos admitir que los tuvo presentes al asumirse ella como poeta y que utilizó los textos poéticos de aquellos como paradigmas de su producción lírica, tal como podemos observarlo en la comparación de los dos sonetos, en los que se advierte la relación, si no temática, sí de agudeza verbal que sor Juana tuvo muy presente para la construcción de su soneto.



*Diglossa baritula*. Foto: Edgardo Soriano-Vargas.



*Thraupis episcopus*. Foto: Edgardo Soriano-Vargas.

Esto nos permite tener una valoración de Quevedo y de sor Juana fuera de los marcos establecidos de la originalidad y temática. En el Barroco, los poetas parten de temas comunes y de un lenguaje poético heredados de una tradición; su función consiste en manejarlos (temas y lenguaje) con el propósito de adaptarlos al mundo social que les tocó vivir. Góngora, Quevedo y sor Juana son poetas que heredaron una tradición poética y verbal, y cada uno la desarrolló en función de su contexto. Aunque éstos han desaparecido, sus textos son cajas del tiempo que expresan su época, muchos de sus aspectos pueden seguir siendo relevantes para nosotros; pero necesitan ser recreados en el ámbito de ese horizonte cultural para ser entendidos en forma cabal.

Finalmente, la poesía de Quevedo y de sor Juana permanecen como hitos de la tradición poética que nutre todavía la poesía de Occidente y que no sólo interesa a los vates, sino a los hombres y mujeres que entienden la poesía como una de las claves para comprender nuestro mundo.LC

## REFERENCIAS

- Arellano Ayuso, Ignacio (1998), *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros.
- Quevedo, Francisco de (1981), "Poemas satíricos y burlescos", en *Poesía original completa*, Juan Manuel Blecua (ed., introd. y notas), Barcelona, Planeta.
- Cruz, sor Juana Inés de la (1997), "Sonetos satírico-burlescos", en *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica Personal*, Alfonso Méndez Plancarte (ed., pról. y notas), México, FCE.

JOSÉ ANTONIO MUCIÑO RUIZ. Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México; estudió el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde imparte Teoría Literaria, Literatura Española Medieval y Literatura Española de los Siglos de Oro. Entre sus publicaciones se encuentran "Emblemática y retórica. Claves para una hermenéutica literaria del Barroco", en Bárbara Skinfill y Eloy Gómez (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, 2002; "La nueva teoría literaria frente a la literatura novohispana", en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana*, 1994, y "Literatura medieval y criptoanálisis: El 'Exemplo XI del Conde Lucanor'", en A. González, L. von der Walde y C. Company (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media*, 1995.